

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 2 Año 2006

En Memoria de Manuel Castillo

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción

CANDIDO MARTÍN FERNÁNDEZ
MARÍA JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARTA CURESES
EMILIO CASARES RODICIO
DIANA PÉREZ CUSTODIO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARTA CARRASCO
ALFREDO ARACIL
MANUELA CORTÉS
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
OMEIMA SHEIK ELDIN
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Secretaria

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR - 2352 - 2006

I.S.S.N.: 1886-4023

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

EL CANTO ANDALUSÍ: APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y GEOGRÁFICA A LA HERENCIA ANDALUSÍ

Amina Alaoui

(Interprete e investigadora de la Música Andalusí)

Abstract:

Hispano-Muslim Song: an Historical and Geographical Approach to the Legacy of Medieval Andalusia

When the soul remained in Adam's body, the angel emerged and silenced its voice. When the soul sought to free itself, it was Adam that began to sing, so delighting the soul that it definitively settled in his body. Ever since, the soul has retained the affectionate memory of the divine melodies that made it susceptible to music.

This Arab legend provides a glimpse of how song and music contribute to animating the soul within the body to recover the breath of life and, on a broader scale, how they contribute to the equilibrium of human beings and the cosmic order thanks to their connections with the spiritual realm. In the same fashion, in Hispano-Muslim music, song (the *sawt-el*, or messenger) and music (the spirit) constantly participate in the movements of the universe of the *nûba* (musical piece), attuned to the disposition and tone of the soul of the *tab'* (the musical scale) and ruled by the rhythms (the heart) that emanate from the body of the poem (words and meaning); all together creating the equilibrium necessary to be in tune with the cosmic symphony of the moment.

In Hispano-Muslim music, the *Nûba* (the musical piece) is both a microcosm and a reflection of the Universe. All of its movements, all of its components and their symbolism are structured, organised and codified so as to reflect and participate in the Universal Harmony. This musical system was conceived by philosophers and creative artists in the 9th century; indeed the great Muslim philosopher and theoretician Al Kindi observed that it was as impossible to fix music in writing as to record the movements and variations of the universe, given that it is simultaneously ruled by both laws and humours (variations, states of mind and spirit). The function of the artist or creator is to contribute to the equilibrium of the Cosmos and the microcosm, to the *nûba* in this case, as he has the keys and codes to recreate the process proper to his art, united within him.

Given their critical function, however, there exists the danger that artists might lose the keys and codes that regulate this music, and that composers able to recreate its repertory might become scarce. When the keys are lost, Hispano-Muslim music becomes stagnant and decomposes as the soul abandons the body.

Unfortunately, today we are witnessing the demise of this common musical patrimony: on the one hand, the Maghreb is reducing this legacy to decorative artisanry precisely because musicians there are losing the keys, the philosophy and respect for this art form; and on the other hand, although it belongs to Spain as surely as do the Alhambra and the Great Mosque of Cordoba, Spain is losing this heritage because it has not dedicated sufficient care and attention to it. The author of this article hopes that her pleas will not be made in vain.

Aproximación histórica y geográfica a la herencia Andalusí.

Hoy día, el repertorio de la Música Andalusí se interpreta mayoritariamente en los países del Magreb, siendo éstos, geográficamente hablando, sus depositarios directos. También en Oriente Medio, como es el caso de Siria y Egipto, vieron surgir en el s. XVIII una corriente de recuperación de la lírica andalusí que, guardando el principio del canto coral, la incorpora a un estilo musical diferente de aquél del que parte. No deja de ser paradójico, sin embargo, que el legado musical andalusí en Oriente Medio no haya tenido una impronta anterior.

Generalmente, el patrimonio musical andalusí está considerado en África del Norte y Oriente Medio como el legado de una época de esplendor de la civilización árabe-musulmana: Al Andalus. Por esta razón, sigue manteniendo esta denominación de identidad con connotaciones nostálgicas. Al Andalus simboliza una fecunda simbiosis entre Oriente y Occidente que tuvo lugar en la Península ibérica. Una civilización espléndida cuyo arte ha llegado al paroxismo, reflejo vivo de una civilización en pleno apogeo. Un arte asimismo testigo de siglos de convivencia, de mestizaje y de emulación artística de todas las comunidades que componían el tejido social, cultural y religioso de aquella época, las cuales contribuyeron a su desarrollo y auge.

Esta simbiosis de talento cultural y científico fue posible gracias a la política tolerante instaurada en España desde el siglo VIII por los Califas Omeyas y mantenida a continuación por algunos de los reyes musulmanes que les sucedieron, política que, por otra parte, también inspira reyes cristianos como Alfonso X El Sabio y su contemporáneo el Emperador Federico de Hohenstaufen II. Puede entenderse, entonces, las resonancias míticas que el término Al-Andalus adquiere para la conciencia árabe y también, el interés que despertó en el movimiento orientalista europeo de finales del s. XIX o en el de tantos musicólogos de ambas orillas del Mediterráneo.

Estamos hablando de más de siete siglos (711-1492) de desarrollo de una civilización, la árabe-musulmana de España, a lo largo de los cuales florecieron las artes del mundo islámico.

mico que, en sí, ya eran una síntesis de otras influencias musicales y filosóficas del antiguo oriente (Mesopotamia, Persia, Grecia, Bizancio, India, China, Arabia, etc...) y que fueron incorporadas y asimiladas por una parte de la tradición musical autóctona, popular y litúrgica de base ibérica, romana y visigoda a la que se le añaden además influencias moras (beréber) del Magreb.

Es una música andalusí, culta, compleja, refinada, rigurosamente estructurada y codificada, un hito de la civilización musical árabe con la cual entronca de manera principal y de la que se distingue por las peculiaridades del entorno geográfico en el que se desarrolló: la Península Ibérica.

Definición del canto según los Tratados Árabes.

Para entender mejor el canto andalusí, tendremos que detenernos en el devenir histórico de esta cultura musical ya que, si bien se trata de un acervo musical de transmisión oral, sin embargo hay que tener en cuenta la concepción del canto que emana de los tratados árabes del s. IX.

Desde épocas muy lejanas, la música y el canto han sido, para los árabes, inseparables, llegando incluso a atribuirle un origen divino, vinculado a la creación. Sirva de ejemplo este relato alegórico que nos transmite un cronista, extraído de una leyenda árabe:

“Después de haber dado forma a Adán de arcilla. Allah (Dios) quiso proporcionales un alma, para darle vida pero ésta se negó alegando ser ella de naturaleza espiritual, en tanto que Adán esta hecho de materia. Entonces, Dios ordenó a un ángel entrar en el molde, el cual, una vez dentro, comenzó a cantar en el modo Izal.

Seducida el alma por el canto del ángel, quiso esta vez entrar en el cuerpo de Adán para quedarse, siendo así que cuando esto ocurrió, el ángel salió y se calló su voz. Cuando el alma intentaba librarse, fue Adán el que se puso a cantar, dejándola extasiada y definitivamente establecida en su cuerpo. Desde entonces, conserva el alma el cariñoso recuerdo de las melodías divinas que la hacen sensible a la música”

Con independencia de la alegoría de carácter religioso, podemos ver como esta leyenda incide en la esencia divina de la música y “a fortiori” en la prioridad dada al canto, pero, no se limita a ello, sino que en un espléndido homenaje a ambas artes, le concede un papel protagonista en la creación del hombre, sellando la estrecha vinculación entre canto, música y alma en conexión directa con el mundo celestial. Podemos extraer también de este relato, tres conceptos fundamentales del canto y la música árabe:

- A- A la hora de la génesis, el canto se basa en una concepción musical modal definida por “el maqam Izal”. Por otra parte, el canto y la música son indisolubles para animar y mantener el alma alerta en el cuerpo.
- B- “*El alma extasiada se fijó definitivamente en el cuerpo*”. El concepto de éxtasis del alma al oír la música lo llaman los Árabes **tarab**. En español, se traduce por el duende.
- C- La relación de la música con el mundo celestial no hace más que apoyar la teoría filosófica griega del **éthos**, es decir la relación de la música con la Armonía Universal y el Cosmos.

A- La música es el canto

El término árabe “*musiqā*” es de origen griego y, según Al Farabi, significa melodía. El mismo autor nos dice: “*la melodía es un conjunto de notas compuestas de una manera determinada, a las cuales se asociaron letras que componen palabras, ordenadas según las normas habituales, expresando ideas*”. En esa misma línea va la aportación de Ali Ibn Abi Taleb cuando afirma: “*el poema es la medida del canto*” o en palabras de Yacoub Al Kindi: “*la melodía, es la composición de un canto*”.

Según la escuela Platónica Árabe, “*la melodía (el canto) más perfecta desde el punto de vista de la composición musical (al tamm al musiqari) es la que reúne tres elementos: la poesía, la armonía y el ritmo*”. En este sentido, Ijwan Assafa’ (Hermanos de la pureza), filósofos Irakíes del siglo IX, han analizado la cuestión:

“La música es el canto. Y el canto es un aire compuesto. Este aire es una melodía, combinación de sonidos (notas) tensos y medidos (según el grado y la altura del tono). La voz es un sonido que se produce del choque y de la fricción de dos cuerdas vocales, generado al pasar el soplo de aire por la garganta. El canto es un componente de la composición musical, la melodía es parte de la composición, la melodía está formada por ritmos vinculados a la musicalidad del lenguaje del poema. Si la acción del poema con sus sílabas está formada por causa, eje e intermedio, entonces el canon del canto se basa en tres principios fundamentales que son al mismo tiempo las reglas del ‘Arud (prosodia): tempo fuerte y débil, síncopa y eje o punto de apoyo que son las tónicas y las dominantes”.

Considerando las sílabas largas de doble valor que las breves, podemos acordar ritmos y metros de la manera siguiente:

El cuadro comparativo precedente pone de manifiesto como las fórmulas rítmicas generalmente expresadas de arriba hacia abajo, los valores prosódicos de las mismas que les van más arriba, presentan un relieve esencial, cual el que respecta a la estructura métrica y rítmica de los poemas en prosa y verso.

Extracto de “Música hispano-musulmana en Marruecos”, autor: Padre Patrocinio García Barriuso, p. 204

El poema es una construcción semántica y silábica (recorte de las palabras) que obedece a reglas predeterminadas en cuanto a los versos, la métrica (sílabas largas y breves) y la rima. La poesía destinada al canto conlleva una musicalidad que inspira una cadencia por el reparto de las sílabas y de las rimas. Por último, la estructura global del poema, relativa a construcciones poéticas como: la *qasida*, la *muwashaha* o el *zéjel*, constituye la trama sobre la cual la composición musical va a formarse. Al mismo tiempo va a obedecer a reglas métricas y rítmicas cuyos cánones fueron establecidos por Al Jalil Ibn Ahmad Al Faráhidí (m. 792). Este canon llamado “Fan al `arûd” es el arte de la prosodia.

Sería mejor decir que el canto es la unión alquímica del sonido con el verbo. Si canto y poesía son indisolubles de manera general, el caso de la música árabe su relación con el canto es de absoluta fusión. De hecho, los Árabes consideran la voz como el rey absoluto de todos los instrumentos musicales, puesto que el canto añade a la dimensión musical abstracta un alcance semántico concreto de forma armoniosa. Cuando la palabra y el pensamiento del poeta se unen a la voz del cantante, entonces el canto transmite el sentido, la sensibilidad y por último crea una emoción, con el respaldo de la música, sublimando el mensaje poético. De ahí que, en la tradición árabe, cuando se reconoce talento a un cantante, se dice de él que es un *mutrib*, es decir un intérprete cabal capaz de provocar el *tarab*. Recuerdo haber oído en Marruecos, durante mi infancia allí, la expresión *Tarab andalusí o Tarab gharnati* para definir la música andalusí y sus escuelas. Un hermoso apelativo a lo del duende andalusí.

B- El Tarab

Describir el tarab no es tarea fácil, por sí solo necesita una conferencia propia. Hasan Al Kâtib, músico y musicólogo sirio de mediados del siglo XI, desarrolla detenidamente y de manera científica este tema, en su manuscrito titulado: “*Perfeccionamiento de los conocimientos musicales*” (*Adâb al ghinâ*). No obstante, se puede definir el tarab a través de la amplia gama de reacciones emocionales que puede provocar la audición de la música, desde el deleite, el placer, el encantamiento, el despertar de la conciencia, las lágrimas o la exaltación hasta el límite del éxtasis. Este éxtasis puede ser de dos clases: un deleite espiritual o una alegría intelectual al oír una proeza técnica exitosa, una expresión armoniosa del canto especialmente conmovedoras o un pasaje musical que provoca un sentimiento de ternura causando en el auditor la empatía, el afecto hasta las lágrimas. En momentos semejantes, es cuando el público árabe exclama: “*Allah*” (Dios) como expresión del goce causado por el *tarab*.

A mi juicio, no se puede encontrar mejor embajador para describir el tarab de una manera tan sensible como lo hace Federico García Lorca, en su prosa titulada: Teoría y juego del Duende (1928). No diré más que el *tarab* es, en esencia, el duende y, ahora, rindo homenaje a esa conferencia magistral, cediendo la palabra al poeta:

“Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende...para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un tóxico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos...La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensación de frescura totalmente inédita, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso...En toda la música árabe, danza, canción o elegía la llegada del duende es saludada con enérgicos “Alá, Alá”, “Dios, Dios”, tan cerca del Ole!” de los toros, que quién sabe si será lo mismo; y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de “Viva Dios!”, profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo...Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo de interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto”. (Obras completas- García Lorca-edición Aguilar-Madrid 1955, p36).

C- La teoría del “ethos”

El maqam o modo musical que menciona la leyenda árabe a que hemos hecho referencia, es una escala de ocho notas o sonidos estructurados de forma que produce un color melódico y una emoción particular. El maqam, término árabe más antiguo para designar el modo musical, se traduce en la música andalusí, por **tab'** (plural *tubu'*) que se constituye en fundamento de un sistema y forma musical estructurada y coherente cual es la nûba andalusí.

Las gamas de origen pitagórico o el Árbol simbólico de Al Haik:

La teoría Neo-platónica y Pitagórica adoptada por la escuela árabe desarrolló en la práctica musical toda una concepción (mística) del efecto acústico y terapéutico de la música sobre el alma humana. La teoría del *éthos* constituye el fundamento de la **nûba** andalusí cuyo modo musical es el “ánima” de la obra. Este modo se denomina **Tab'**. Es decir, temperamento, carácter, naturaleza, estado de alma así como la relación del ser humano con los elementos y las cosas que lo rodean, en cierto vínculo con el cosmos.

El manuscrito musical o cancionero andalusí titulado “*Al-Haik*”, recopilado en 1789 por Mohamed Ibn al Hucine al Haik Al Tetuani Al Andalusí, hace el inventario de todos los cantos andalusíes de su época.

Al-Haik consigna también los modos musicales fundamentales, presentándolos de manera simbólica en forma de árbol de cuatro ramas que representan las gamas madres, **dbil** - **maya** - **mazmûm** - **zidân**, con sus ramificaciones que, en suma, constituyen 24 modos o *tubu'*, ligados a las 24 horas del día y de la noche.

Argumento confirmado por el lexicógrafo tunecino Ahmad Tifâchi (1184-1253) en su obra "Mur'atu Al asma' fi 'ilmi assamâ", cuando dice: "En los tiempos antiguos el canto de las poblaciones de Al Andalus se basaba en estilos o, cristiano, o del Huda y del sawt. En cuanto a los Moros de Al Andalus, no tenían ningunas normas musicales para justificar su práctica. Dos corpus incompatibles se enfrentaban, pues. Para remediar este estado de cosas, hicieron venir gentes del Machreq e Ifriqiya que dominaban la técnica del canto de Medina. Difundieron una nueva manera de cantar". Ya tenemos los primeros índices de la contribución Oriental y Magrebí en la Península Ibérica, coexistiendo en paralelo con los estilos cristianos caracterizados por la lírica popular y el canto litúrgico gregoriano-visigodo de influencia bizantina antes de la reforma de San Isidoro de Sevilla.

Para entender mejor el proceso estructural de la música Andalusí, es necesario que nos remontemos a tiempos anteriores a la conquista de Al-Andalus, y seguir las etapas que han formado el edificio musical desde su nacimiento.

Arabia Preislámica

El pueblo Árabe gozaba especialmente con la poesía y por extensión con el canto como mensajero del poema. Por consiguiente, el canto y la música aportan al mensaje poético una dimensión y un significado que sobrepasa su contenido y lo sublima. En la época preislámica, los Árabes sentían por la poesía y el canto una admiración sin fin, al límite de la veneración, donde el papel de la música consistía en acompañar, apoyar la voz y destacar las articulaciones del poema.

En aquella época, la poesía en boga era la **Qasida**: un poema compuesto de una serie de versos, todos de la misma longitud y de la misma estructura, terminados con la misma rima. La musicalidad del lenguaje poético viene determinada por las entonaciones con sus acentos tónicos y débiles, y sus sílabas largas y breves que inducen al ritmo. La versificación y la métrica se sometían a cuatro fórmulas rítmicas básicas: *thaqil primero- thaqil segundo- jafif- ramal*.

La música era esencialmente monódica. Los instrumentos de música utilizados son por ejemplo: los laúdes: *'úd al wann- el barbat- el mizhar (laud a tabla de piel)... mi'zaf (tipo de harpa o lyra)- rabab cha'ir-(rabel a tabla de piel)... tipos de flautas: el mizmar- al qusâb- al yara... tipos de tambores y percusiones: tabl- durra - al kuba- qadîb-al daff (adufe)- sunnâ ât, etc.*

En la Península arábiga preislámica coexistían varios estilos de cantos monódicos:

1. **El Huda**: melopeyas que divertían a los camelleros nómadas durante las largas travesías del desierto, por el balanceo uniforme del camello.
2. **El Tahlil o Talbía**: antiguos cantos recitados que celebraban los peregrinos alrededor del santuario de la Kaâba. *Talbía*: encantaciones mágicas.

3. **El Khabab:** cantos guerreros inspirados del galope y ritmos del caballo.
4. **El Nasb:** un género de canto popular rítmicamente vivo e alegre, cantados por mujeres para acompañar los ritos de pasaje como las bodas, los bautizos, etc.
5. **Al Ghinâ:** canto sedentario más elaborado que los precedentes, interpretado por la *Qaïna*, cantante profesional, cortesana, poetisa y música. La mayoría de las *Qaïnat* eran esclavas oriundas de ciudades de países vecinos: Persia y Bizancio. Lo que explica las primeras influencias musicales que afectan a la tradición árabe. El canto de la *Qaïna* se basa en la tradición poética de la *qasida*, elaborado por un amplio espectro de técnicas vocales más sofisticadas que el canto nómada, a base de melismas e inflexiones vocales, de ornamentos y sutilezas destinadas a apoyar el sentido, la belleza y la fuerza del contenido poético.

Solo he podido esbozar las grandes líneas musicales del tiempo preislámico. La música dista mucho de ser rudimentaria como se podría creer. Aquí me refiero al musicólogo Henry George Farmer en “History of Arabian Music to the XIIIth century”, escrito en 1929 que, a mi juicio, ha descrito y explicado lo más claramente posible y con todo detalle este período musical.

De la llegada del Islam a la caída de los Omeyas de Damasco (622 -750).

Según los cronistas y antólogos, la música clásica Árabe parece haberse formado en el marco de la civilización urbana del Islam.

Durante los primeros siglos de la era musulmana, bajo el reino Omeya de Damasco (661-750), se mantuvo y se enriqueció la tradición poética de La Meca y de Medina. Estas dos ciudades eran un auténtico *carrefour* espiritual y comercial de los caminos entre el Oriente y el Mediterráneo. Y esto favoreció la creación de salones literarios donde venían a reunirse los artistas más distinguidos y las antiguas esclavas, cantantes liberadas gracias a la maestría de su arte del canto: las *Qaïnat*. Éstas en la cumbre de su arte vocal, hicieron escuela y formaron generaciones de cantantes de distintos orígenes que venían de más allá de las fronteras de Arabia. Estas cantantes excepcionales tales como `Azzat Al Ma`ila (m.705) y Jamila (m.720) señalaron con su sello la historia de la música Árabe.

Sin embargo, una obra enciclopédica sin precedentes en la historia de la música árabe, “Kitab Al Aghani Al Kabir” (Enciclopedia del canto), del siglo X, nos informa de las actividades musicales de aquella época. Según su autor, Abou al Faraj al Isfahani, “*no existía en aquel tiempo una sola y única forma cantada. El sawt que se basa sobre un poema monorrítmico de la qasida clásica y se desarrolla según una métrica dada, se construye sobre 1 ó 2, raramente 3 melodías. Un sawt puede conectar 3 piezas de autores diferentes, cantados por un solista*”. Nos da el nombre de dos de los primeros movimientos del *sawt*: el *nashid* (preludio) y el *basit* (ritmo moderado). Por otra parte, estos dos términos siguen aún vigentes en el corpus de la nûba marroquí.

La tradición del canto árabe anterior al periodo de Al Andalus, es sobre todo un arte de solista, cuyos intérpretes debían estar dotados de un auténtico poder expresivo y creativo, con una dicción clara, una memoria excepcional y una capacidad de proezas técnicas. Entre los intérpretes más destacados de las escuelas de La Meca y de Medina señalamos a Ibn Mís ah, Moslim Ibn Mohriz, Azza Al Mayla, Tuwais, Ibn Surai, Maâbad, etc. Estos grandes intérpretes, Árabes y *Muwalladun* (muladíes: conversos), van a marcar un nuevo giro en la historia de la música y del canto a principios del siglo VIII.

Se asigna sobre todo a Ibn Mís ah la integración de fuentes musicales de Persia y Bizancio, donde cursó estudios. La crónica asigna también a Maâbad, un cantante poeta y músico de gran envergadura, los primitivos esbozos de la creación de los modos y las siete melodías (modales). Estas corresponden a siete poemas clásicos llamados “los siete castillos de Maâbad” así llamados por la calidad y la solidez de su construcción, dando a entender que, con Maabad, el canto había alcanzado un nivel técnico que no estaba al alcance de todos. Es entonces cuando la imagen de un arte musical culto se separa de la antigua melopeya a consagrada a la diglosia musical.

El corpus del *sawt* se enriquece considerablemente y los esbozos de una música árabe culta se perfilan hacia finales del siglo VIII; y aquí podemos precisar algunos contornos:

- o Influencia de las melodías persas y bizantinas en primer lugar.
- o El sistema modal y tonal se toma prestado de Persia y de la cuenca helenizada del Mediterráneo. La escala toma un alcance de dos octavas de tendencia diatónica adaptada al gusto y al temperamento de los árabes.
- o Creación de ritmos independientes de la métrica de la melopeya. Adaptación de nuevos metros poéticos que se añaden a los metros antiguos del cante árabe: *rajaz - ramal - khafif - hazaj - thaqil - makhuri - le thaqil segundo*.
- o La renovación de temas melódicos del sawt más allá del dístico, a raíz de la adaptación de otra forma poética original: el *dubâit* (2 versos o 4 hemistiquios) de influencia persa que Omar Jayyâm llevará a la perfección tres siglos más tarde en sus famosas *Robaiyyat*.
- o Este final del siglo VIII se caracteriza por la instauración de la ciencia de la prosodia, nombrada “*Fan al ‘Arud*” por Al Jalil Ibn Ahmad Al Farâhidi (m.792). Esta ciencia fija el conjunto de las reglas relativas a la prosodia, a la métrica y a los ritmos resultantes del sistema silábico. Al Jalil codifica 16 metros en total en vínculo con medidas o tempos rítmicos diferentes.

Las resonancias de esta verdadera tradición musical se prolongaron por vía oral hasta el reino Abasí de Bagdad, integrando también la corte de los soberanos de *Ifriqiya* (el Magreb) y la de Al Andalus hasta el siglo IX.

La Escuela de los Laudistas y los Teóricos de Bagdad.

Después de la caída de la dinastía Omeya en Damasco, el Califato se desplaza a Bagdad. Bajo el suntuoso reino de los Califas Abasíes, a partir de 750, la música culta árabe musulmana va a alcanzar su gloria. Bagdad, bautizada en adelante “Ciudad de las Luces”, se convierte en un centro cultural irradiante, muy estimado por las eminencias de su tiempo. Estratégicamente situada en la confluencia de dos culturas: árabe y persa, Bagdad desarrolla una tercera dimensión cultural con la recuperación de manuscritos del patrimonio intelectual y científico griego, amenazado en aquel entonces con desaparecer en el olvido. A raíz de varios incendios que destruyeron lugares donde se difundía el saber griego como la Escuela de los Filósofos de Atenas, la Biblioteca de Alejandría y los templos griegos incendiados durante el desencadenamiento del Imperio Romano Católico Apostólico. Fue así como los manuscritos griegos indemnes se dispersaron a través del mundo, salvándose de la furia religiosa.

Ya bajo el reino Omeya, los emisarios o viajeros de comercio se ocuparon de encontrar estos manuscritos. Posteriormente, bajo los auspicios de un soberano iluminado, el Califa Al Mámun, se creó en 815 “Dar Al Hikma” (La casa de la sabiduría)², donde científicos de distintas naciones se consagraban a la recuperación y a la traducción de estos manuscritos del mundo antiguo griego, persa, indio y chino. Fue entonces cuando surgieron los Tratados de matemáticas y logaritmos de Al Jawarizmi; el Tratado de Álgebra de Al ábirí; el “Cánón de medicina” de Ibn Sina (Avicenas 980-1037) y la enciclopedia de medicina de Al Razi (865-925)... la filosofía griega aplicada y comentada por Ijwan Assafa (los Hermanos de la Pureza); las traducciones de Aristóteles, Platón, Pitágoras, Aristoxeno, Sócrates... la aparición de los primeros escritos de mística musulmana: el Sufismo... el libro del juego de Ajedrez de la India o los cuentos de las Mil y una Noche, etc...

Gracias a estas traducciones, la cultura árabe da un paso gigantesco. En el ámbito musical aparecen los primeros tratados de música de grandes teóricos árabes y musulmanes: “*Risala fil Musiqá*” de Yacub Al Kindi (796-874), “*Kitab al Músiqá al kabir*” Al Farabi (874-950), “*Kitab adab al Ghina*” de Al Hasan Al Kâtib (1247), “*Kitab al Aghani*” la primera Enciclopedia del canto de Abu Al Fara Al Isfahani (897-967), Safi Eddine Al Urmawi (m1294), etc. Fundación de la Escuela de los Laudistas al principio del siglo IX instaurado por Ibrahim Al Mawsili (767-850) y sus hijos Ishaq AL Mawsili...

En definitiva un florecimiento que desembocó en un verdadero Renacimiento musical. La conjugación de todas estas nuevas sinergias en el ámbito de las ciencias y de la música va a sentar las bases teóricas y fijar los fundamentos del sistema de la música árabe.

² Dar Al Hikma siguió el destino trágico de la Biblioteca de Alejandría, a finales de abril 2003, quemada durante la invasión del ejército estadounidense sobre Bagdad. Gran parte de los manuscritos mencionados aquí fueron destruidos en el incendio.

La Herencia Griega:

Estos grandes teóricos, hombres dotados de un verdadero conocimiento enciclopédico (en filosofía, medicina, matemática, poesía, música...) trataron la relación de la música con las funciones del Universo, buscando en el ámbito de los sonidos las Leyes de la naturaleza. En este sentido son los herederos de los griegos a quienes tradujeron y comentaron. La doctrina griega de la que se inspiraron procede de eminentes pensadores:

- Pitágoras que trató de la Astronomía y la Armonía, de la ciencia de intervalos acústicos.
- Aristoxeno de Tarante, creador de la gama moderada por excelencia, de la teoría del éthos de los antiguos métodos y de la enseñanza musical por filosofía...
- Platón, en la búsqueda de la armonía universal en la que todas las figuras de geometría, las combinaciones de los números, los sistemas armónicos, los movimientos de los astros... están relacionados entre sí.
- Aristóteles, en la aplicación de los fenómenos acústicos y la ciencia de los intervalos sonoros, a la cual Al Farabi y Averroës dedican varias obras.
- Los Neo-platónicos de la Escuela de Alejandría estudiaron todas las obras de Ptolomeo. La doctrina de la Armonía Universal recogida y desarrollada por AL Kindi (el más antiguo de los musicólogos árabes) reinará hasta el final de la Edad media europea, incluso en los albores del Renacimiento.

No obstante, sería necesario aportar un matiz de importancia respecto a esta herencia griega, Al Kindi mismo declara: *“Éstos nos aportaron los frutos de su espíritu y, gracias a ellos, llegamos a un grado de conocimiento que no hubiésemos podido lograr ni imaginar. Ya que para nosotros, como para los más grandes filósofos, nuestros antecesores, no nos es posible como individuos, alcanzar toda la verdad. Cada uno de nosotros puede alcanzar una fracción de ella, pero estas fracciones de verdades añadidas unas a otras forman una ciencia considerable”*. Esto saca a la luz el planteamiento y la sensatez de estos grandes pensadores árabes musulmanes, que no se limitaban a reproducir a ciegas lo que habían recibido de los griegos, sino que trataban los mismos problemas, así mismo comentaban y perfeccionaban las teorías y las materias tratadas dando un nuevo enfoque a la teoría musical.

Esta doctrina de la Armonía Universal de los Neo-platónicos se aplicará al laúd, instrumento emblemático de la música árabe. La instauración de un sistema de tablatura para el laúd combinado con la ciencia de las gamas e intervalos, aportó nuevas posibilidades para el ejercicio musical. Esto sumado a la concordancia de las cuerdas del laúd con la concepción filosófica de los efectos acústicos. Esta puesta en teoría y práctica de los modos fundamentales de la música árabe, así como de los ritmos y de las bases metódicas del canto, son las bases musicales que heredará Al Andalus a partir del siglo IX.

La Escuela Árabe del Occidente Musulmán: Al Andalus

La civilización de Al Andalus se convierte pues en la heredera directa de las artes y de la filosofía de Bagdad a través de un personaje excepcional: Ziryab. Su llegada es de una importancia crucial ya que marcó un cambio decisivo en la evolución de la historia musical árabe y en la vida artística de Al Andalus, estableciendo los acervos teóricos y prácticos de la escuela de Bagdad y aportando innovaciones personales dignas del talento de un precursor.

Ziryab, cuyo verdadero nombre es Ali Ibn Nafi' (789-857), apodado “el mirlo negro” por su talento de gran tañedor de laúd y gran cantante, era experto en la tradición del sawt de la música árabe, que le fue transmitida por el gran maestro de la escuela de los laudistas: Ishaq al Mawsili. Hasta aquí, distintas informaciones históricas que pude encontrar sobre él concuerdan.

Sin embargo, hay versiones que dicen *“fue cortesano y, a causa de la envidia de su maestro, Ziryab fue expulsado de la corte del Califa Harûn Rachid. Después se marchó de Bagdad en 821, se refugió alguna temporada en la corte de los soberanos de Kairuán antes de elegir residencia en Córdoba en 822”*.

Antes de abordar la enseñanza del canto instaurada por Ziryab, corresponde formular una aclaración en cuanto a alegaciones históricas confusas y equívocas de algunos musicólogos. Primero, me basaré en el testimonio de un historiador y sociólogo árabe de referencia: Ibn Jaldûn (1332-1406) nos dice:

“Los maestros Al Mawsili tenían un paje, llamado Ziryab, que había aprendido a cantar. Hizo tales progresos que se volvieron celosos y lo expidieron a Occidente. Pidió asilo ante el emir andalusí Al Hakam hijo de Hisham hijo de Abderrahman Primero, que le dio gran recepción³. El soberano fue a su encuentro a caballo, le cubrió con presentes, concesiones y pensiones y le dio lugar en su corte entre sus íntimos. Ziryab dejó en herencia en Al Andalus el conocimiento de la música, que se transmitió hasta los Reyes de Taifas. En Sevilla, era muy valorada. Después de la decadencia de esta ciudad, este legado pasó a Túnez y al Magreb, a ciudades, donde persisten aún algunos rastros, a pesar de la decadencia y el debilitamiento de los imperios”. (Extracto del “Discurso sobre la Historia Universal” de Ibn Jaldûn, (Ed. Sindbad, p.870)

En el testimonio de Ibn Jaldûn, no hay ninguna mención especificando que Ziryab haya sido cortesano del palacio de Harun Rachid. Era el paje de Ishaq Al Mawsili que fue su maestro de música y su amo. Según la definición del paje en el mundo islámico, se trata de un hijo de familia noble o próspera, puesto en manos de un maestro para que aprenda un oficio. El maestro en cuestión tiene un poder absoluto en la educación de su pupilo.

³ Aquí señalo un despiste de Ibn Jaldûn que olvidó precisar que a su llegada a Córdoba, Ziryab fue recibido por el Califa Abderrahman II porque entre tanto Al Hakam falleció. En efecto Al Hakam estaba al tanto de la llegada de Ziryab.

En el caso de Ziryab, éste recibía una instrucción musical teórica y práctica de laúd y de cante árabe persa de la escuela de Bagdad.

En cuanto a la corte de Harûn Rachid, es probable que Ziryab la hubiera conocido acompañando a su maestro pero no en calidad de cortesano. Cuando falleció Harûn Rachid (809) Ziryab tenía 19 años y, de acuerdo con la tradición musulmana, ningún aprendiz sustituye a su maestro mientras éste esté aún vivo. Del mismo modo, hasta que no completa el alumno su ciclo de conocimientos, no recibe del maestro la autorización para demostrar lo que sabe, salvo en aquellos momentos en que el propio maestro considere oportuno hacer una excepción. Entonces podemos más bien creer, aunque ignoremos el año, que Ziryab sería despedido por actitud irreverente y rebelde.

En cambio, Al Maqqarî, el cronista de Al Andalus, trae detalladamente la historia de Ziryab que él mismo cita de Al Muqtabis de Ibn Hayyan. Aunque no nos facilita ninguna fecha, sí habla de entrevistas con reyes, príncipes y poetas de su época, y nos puede servir para situarnos. Al Maqqarî relata la presencia de Ziryab en la corte del Califa Harun Rachid y su conversación con el soberano⁴. En aquella entrevista, Ziryab dio su punto de vista y manera propia de tañer el laúd y de cantar. Esta insolencia gustó mucho al Califa pero enfureció al maestro Al Mawsili, quien reconocía además en Ziryab un músico prodigioso. Según esta versión, fue efectivamente despedido y amenazado, y por lo tanto decidió marcharse de Irak. La cuestión que nos planteamos es: ¿que ocurrió entre 809 y 822?

Una vez más, no se menciona la estancia de Ziryab en la corte Aglabí de Kairuán. Sabiendo que Ibn Jaldûn pasó buena parte de su vida en Túnez (inclusive en Al Andalus), habría interrogado la memoria colectiva o a los historiadores de este país para poder darnos esta información, por lo menos. ¿Acaso consideró la información poco importante? ¿Fue quizá la estancia de Ziryab en Túnez tan corta que no pareció digna de mención?

La escuela de canto de Ziryab

Ziryab fue recibido con honores por Abderrahman II y se estableció en Córdoba, ciudad prestigiosa que quería rivalizar con Bagdad en aquel entonces. El destino de Ziryab hizo que Córdoba empezara a ser el punto de mira de todos los aficionados a la poesía y a la música; de los curiosos que querían iniciarse en el refinamiento de la cultura de Bagdad además de aquellos otros que tenían hambre de ejercer el arte de tañer y cantar; hasta tal punto que se difundió su música en otras ciudades de España y el Magreb después de la reconquista de Sevilla.

Rápidamente, y gracias a los medios que le fueron prodigados por el Califa, fundó en Córdoba la primera escuela dedicada a la enseñanza de la música y del canto. Es interesante anotar que la idea de Conservatorio de música para los profanos toma cuerpo en Córdoba en el siglo IX, primera escuela de este género en Europa. Ziryab instaura un método original de enseñanza que se apoya en el principio de un aprendizaje progresivo para el perfeccionamiento de la voz y de la música, en un cursus de tres grados:

⁴ Nafh Tib Fi Al Andalus Erratib- Al Maqqari, Vol. III p 122

1- **Los ritmos:** al principio, un aprendizaje del ritmo puro y simple sin instrumentos. El discípulo recita el poema midiendo el verso marcando el compás sobre la palma de la mano: los tempos fuertes y débiles. A continuación, el alumno aprende de memoria las reglas y los ritmos de la métrica árabe que pone en práctica. Después, llega la fase de aprendizaje del canto a capella. Para ello, el discípulo acompaña su canto con la percusión, el adufe o el tamboril, para adiestrarse en la maestría del ritmo y en el juego de las variaciones rítmicas y los puentes rítmicos que preparan los cambios de movimientos que forman el *sawt* o la *nûba*.

2- **La melodía:** la enseñanza de la melodía en su mayor simplicidad desprovista de ornamentos, siempre vinculada a la articulación del poema. De igual manera, se practica el aprendizaje de la melodía sobre el laúd, con una iniciación básica de los diferentes modos musicales de la *nûba*. Una vez asimiladas estas dos etapas, el alumno pasa al tercer y último grado.

3- **La interpretación:** los ornamentos vocales, la dicción de la voz cantada, los matices vocales que inspira el sentido del poema: enseñanza de los melismas, de las inflexiones y modulaciones de la voz, las trillas, las “*appogiatures*” y los adornos que deben embellecer el canto. Perfeccionamiento del conocimiento de los modos musicales con las diferentes posibilidades de interpretación vocal e instrumental. Por consiguiente, la perfección de la practica del laúd.

Con el fin de obtener una mejor sonoridad del laúd, Ziryab reduce en un tercio el peso del instrumento gracias a la utilización de mejores materiales. Con relación al laúd antiguo, el suyo cuenta con una cuerda más, la quinta, que simboliza el alma, y se sirve de una pluma de águila para puntearlas. En línea con el pensamiento filosófico de la Armonía Universal, Ziryab tiñe cada cuerda del laúd de un color (amarillo - rojo - blanco - negro - rojo) para asignarle un sonido en ósmosis con un humor del temperamento; un elemento cósmico; un símbolo; una parte del cuerpo; una facultad intelectual y corporal, o una calidad.

Concordancia entre las cuerdas del *lâd*, los elementos cósmicos y los temperamentos humanos:

CUERDAS	ELEMENTOS CÓSMICOS	TEMPERAMENTOS HUMANOS	
nombre	color		
zir	amarillo	fuego	bilis
matnâ	rojo	aire	sangre
cuerda de Ziryâb	rojo oscuro	(vida)	(alma)
maqlat	blanco	agua	flema
hamm	negro	tierra	atrabilis

Laúd de Ziryab

Ziryab innova el desarrollo de la secuencia musical tradicional del *sawt* creando una nueva forma que llama la *nûba* (Sinónimo de turno u orden de pasaje en la sitara (orquesta de cámara) del califa, compuesta por cuatro partes o movimientos:

- Una apertura, el **nashid**: canto libre de ritmo.
- Un desarrollo, el **basît**: canto a ritmo lento.
- Una clausura, **Muharrakat**: cantos a ritmos ligeros y alegres.
- Un final, los **ahza** cantos vivos en accelerato.

Al Maqarrî atribuye a Ziryab cualidades legendarias como la de componer en una sola noche todos los cantos de una nuba que iba a tocar el día siguiente, o el haber aportado el arte y la elegancia de Bagdad. Se dice que sabía de memoria más de diez mil canciones. A este respecto, el crítico musical Christian Poché puntea con pertinencia, en su opúsculo La musique arabo-andalouse, la tendencia de los cronistas árabes y de la musicología moderna en magnificar y poner toda la atención sobre el personaje de Ziryab, concentrando él todo el peso de una civilización y toda la carga de una cultura musical. Citando a Ahmad Tifâchi, continua diciendo: *“Ziryab aportó ciertamente el sawt en su repertorio. Esta forma se conocía muy bien antes de su llegada a Al Andalus, pero fue el primero probablemente en conectar varias partes, cuatro, si se cree a Al Maqarri. Es sin duda su única creación”*.

En cualquier caso, la contribución innovadora de Ziryab en cuanto a la nûba va a transformar la creación poética y musical, preparando el terreno a la gestación progresiva de dos las formas líricas: la *muwashaha* y el *zêjel*. Segundo, la creación de este conservatorio de música y canto, permite una amplia difusión del conocimiento teórico y práctico de la música, cuya metodología se difundirá y se imitará tanto en el Magreb como en Europa.

Por tanto, Ziryab en herencia a Al Andalus un valioso repertorio de música y de canto. Posteriormente, en la época de los Reinos de Taifas (s. XI al XII), las cortes principescas competían entre sí por ver quienes tendrían las mejores sitaras (orquestas de cámara), los mejores cantantes y músicos, los mejores poetas y científicos, todo ello, buscando superar el esplendor de las cortes califales de Oriente. El mecenazgo de las artes y las ciencias ejercidos por estos príncipes así como su competitividad por el eco de su fama en Oriente y Occidente, hacen de este periodo el más floreciente desde el punto de vista artístico.

La Segunda Escuela de Música Andalusí: ruptura de vínculos con Oriente

La época del siglo XII, está totalmente dominada por la personalidad de Ibn Ba a de Zaragoza, apodado por los cristianos Avempace, a quien consideran un genio de su época debido al nuevo giro que da a la música de Al Andalus.

Gran figura de la filosofía del Occidente musulmán, combina a su activo con una producción prolífica de obras filosóficas y tratados de música famosos, poemas e innovaciones

y reformas en el campo musical andalusí. Poseía las 12 ciencias: física, botánica, biología, medicina, farmacia, filosofía, matemáticas, música, literatura, ciencia gramatical, astronomía y las ciencias tradicionales del Corán.

Refiriéndose a los orígenes del nombre de Ibn Ba a y a su genealogía, Ibn Jalliqañ (Wafaqat, IV) y Al Maqarrí (Nafh al tib) nos señalan que la corta cadena de antepasados podría deberse a una tardía conversión al Islam de su familia. Añaden que su mismo nombre “*Ba a*” significa plata en el idioma de los Francos. Incluso lo apodaban “*Ibn al sâ'igh*”, el hijo del artesano de la plata, por descender de una familia de orfebres de Zaragoza, muladí con dos generaciones de antigüedad, cuyo origen se remonta al país de los Franco. Este detalle no carece de interés ya que nos aclara sobre el fondo de sus reformas musicales. Ahmad Tifâchi indica: “*Ha pasado varios años en compañía de excelentes cantantes perfeccionando las aperturas musicales (istihlal) y a combinando los cantos cristianos y orientales. Ha creado un método que existía solo en Al Andalus y que fue adoptado por sus habitantes...*”.

A la luz de este testimonio, vemos que Ibn Ba a reestructura considerablemente el carácter vocal de la música andalusí, debido a esta nueva compenetración musical entre el repertorio lírico oriental y los himnos de la música cristiana, gregoriano-visigoda de la Península ibérica. Estas nuevas contribuciones llevan inevitablemente a crear nuevos movimientos que él establece: Al *Istihlal* y Al *'Amal (basit)* y nuevos modos: tab' *Al Uchâq*. Por lo tanto, reestructura la nûba introduciendo nuevas formas poéticas de factura post ziryabiana, como la *muwashaha* (s. X) y el *zêjel* (s. XI); y nuevas formas musicales, aportando una estupenda paleta de variaciones consustancial a la arquitectura particular de estas nuevas formas líricas; aligerando el estilo, dándole más flexibilidad y vivacidad, y por ende marca deliberadamente una ruptura con la escuela oriental.

Lógicamente, al considerar el procedimiento que hace Ibn Ba a de las gamas gregorianas y mozárabes, y de las innovaciones que se le atribuyen, ¿no sería incongruente afirmar que habría sido él, el instigador de la gama andalusí que revoca por completo el cuarto de tono de la escuela oriental? De algún modo podríamos deducir que Ibn Ba a habría instaurado el canto coral en la música andalusí a raíz de su contacto con los cánticos o los coros antifonales de la Iglesia ibérica. Ya que en la época anterior, el canto solista prevalecía a lo largo de la nûba, según los usos la escuela de Ziryab. Podríamos incluso pensar que, debido al origen franco de sus antepasados, estos cánticos eran una reminiscencia cultural algo familiar.

En los escasos textos que nos llegaron, se sitúa a Ibn Ba a en la línea de la escuela filosófica Neo-platónica y la de Aristóteles a través del musicólogo Al Farabi. Aplica de nuevo la teoría del éthos o la Armonía Universal, ya mencionada anteriormente, en correlación práctica esta vez, con la medicina y la ética. Tengamos en cuenta que la escuela de Ziryab ya se inclinaba sobre esta cuestión, ahora bien, la contribución de Ibn Ba a es la puesta en práctica real del éthos en la música, en sinergia con la medicina con intenciones terapéuticas: para reequilibrar los desequilibrios psíquicos y éticos que sufre el ser humano.

Es una práctica que legó a la posteridad, puesto que quedó en uso en los “*Maristan*”, hospitales de Al Andalus. Lejos de ser un mito, y hasta un reciente pasado, a principios del siglo XX en la ciudad de Fes (Marruecos), los artistas de la música andalusí iban a tocar y a cantar a los hospitales psiquiátricos.

Cuando Ibn Baya menciona el laúd en sus escritos, solo le asigna cuatro cuerdas. Habría inventado también el acorde del laúd en quintas abrazadas, aún practicado hoy día en los países del Magreb sobre laúdes como: ‘*Ud Ramal* de Marruecos, la *Kwitra* de Argelia y el ‘*Ud Arbi* de Túnez.

Después de la caída de Zaragoza en 1118, Ibn Ba a residirá sucesivamente en Valencia, en Sevilla y en Granada una larga temporada antes de establecerse definitivamente en Fes (Marruecos) donde vivió poco tiempo, al ser envenenado por su rival el médico Ibn Zuhr de Sevilla (Avenzoar), en 1139.

La Última Escuela de Música de Al Andalus: Granada

Entre los numerosos discípulos de Ibn Baya, los pocos nombres que nos llegaron (debido al número de manuscritos árabes quemados durante la Reconquista) y que marcaron la historia de la música andalusí de los últimos siglos de la España musulmana, fueron: Ibn ūdi de Valencia, Ibn Al Himmara de Granada e Ibn Al Hasib de Murcia.

A este respecto, Ahmad Tifāchi notifica que Ibn Al Hasib de Murcia (1200): “*acabó el arte de la música en teoría y en la práctica. Legó una amplia obra de música de varios volúmenes, y músico poemas de autores contemporáneos, que todavía se escuchan hoy día en Al Andalus y en el Magreb*”.

Bajo el reino Mohamed Ibn Yusuf Al Ahmar en el siglo XIII, según “Al Mughrib fi hulá Al Magreb” de Ali Ibn Saïd, poeta y cronista de Granada (1286), Ibn AL Himmara Al Gharnati: “*era un apasionado experto de la música. Sobresalía en la composición musical y en la ciencia de la música. Fabricaba con sus propias manos el laúd que le servía para acompañar el canto. Componía poemas con sus músicas y los cantaba. Conmovía a su audiencia. Científicos dicen él: “es el último filósofo de Al Andalus*”. Añade que Ibn Al Himmara se exilió al final de su vida en la ciudad de Sala en Marruecos.

Desde los primeros avances de la reconquista cristiana, la extensión del territorio de Al Andalus se reducía poco a poco. A partir del siglo XII, fueron tomadas sucesivamente: Zaragoza, Valencia, Córdoba, Algarbe, Sevilla... Permaneció el Reino de Granada, como último bastión de la resistencia musulmana bajo el reino Nazarí. La mayoría de los musulmanes andalusíes de ciudades vecinas conquistadas se refugiaron en la ciudad de Granada, mientras que otros eligieron el exilio y se instalaron en el norte de África: Fes, Rabat, Ceuta, Tlemcen, Argel, Túnez...

Según los cronistas de Al Andalus, principalmente Al Maqqari, sabemos de la existencia de la última e importante escuela de música en Granada, del siglo XIII hasta finales del siglo XV.

Si nos referimos a la citación de Ibn Said, sería probablemente Ibn Al Himmara la figura representativa de la última escuela de Al Andalus. Sabemos también que esta última escuela heredó y sintetizó el repertorio musical de las otras escuelas la de Ziriyab e Ibn Ba a, entre otras... formando así: la nueva escuela de Granada.

Paradójicamente la escuela de Ziriyab no fue eclipsada completamente por Ibn Ba a sino que seguía teniendo a sus aficionados y seguidores. No puede desaparecer de repente un estilo musical secular que constituye la memoria de un pueblo. Para dar un ejemplo concreto, en este mismísimo siglo XXI que vivimos, se asiste aún a conciertos donde músicos europeos interpretan obras musicales antiguas que datan de los siglos XVII y XVIII como las de Monteverdi y Vivaldi. ¿Por qué sería distinto para la obra de Ziriyab?

Se sabe también que las reformas de fondo impulsadas por Ibn Ba'ya federaban a la población de Al Andalus en torno a un nuevo estilo musical que reflejaba mejor la realidad socio-cultural de aquel entonces. Por otra parte, para disociar los estilos, la escuela de Ziriyab guardó el nombre *triq al qdim* es decir, la vía antigua. Y tiene todavía sus seguidores.

A este respecto, Henri Péres, declara:

“Entonces la España musulmana, sigue siendo aún tributaria de Oriente... en este ámbito, parece obedecer a tendencias propiamente nacionales: su música se vuelve más personal, adquiere caracteres propios más conforme a sus gustos particulares; al cortar los puentes con Bagdad, evoluciona en círculo cerrado, pero se enriquece de nuevas formas más flexibles, más vivas que las que se le había legado; da un paso cada vez más amplio a la inspiración popular acogiendo estas cantinelas y canciones que son especialmente españolas, el muwashaha y el zajal. Es precisamente en el siglo XI cuando la música andalusí toma la fisonomía que debía guardar más tarde; esa que, a su vez, se extenderá a los cristianos españoles e irradiará sobre Marruecos y Túnez para guardar hasta nuestros días el nombre bien característico de “cante andalusí” (al ghinâ al andalusi) o de “palabras de Granada” (Kalâm Gharnata)”.

El canto de los judíos de Al Andalus

Hace algunos años, tuve el privilegio de encontrar en París, a dos grandes eruditos de la historia de los Judíos de España (los Sefardíes) y de Marruecos. Se trata del historiador Haïm Zafrani y el escritor Edmond Amran El Maleh, dos cumbres intelectuales marroquíes de confesión judía. Les planteé varias cuestiones sobre los judíos del Occidente musulmán. Una de ellas: ¿Cuál era el repertorio cantado por los judíos de Al Andalus?

La respuesta de Edmond Amran El Maleh fue una de la más simbólicas y más claras: *“los judíos de Al Andalus hablaban a Dios en hebreo en la sinagoga, y hablaban a los hombres en la lengua del país donde vivían”.*

Haïm Zafrani añade:

“Las élites judías del conocimiento, en Tierra de Islam, no ignoraban las grandes teorías de la ciencia musical, las obras de los pensadores y de musicólogos como Al Kindi, Al Farabi y los Tratados musicales de Ijwan Assafa’ (Hermanos de la pureza); ellos también se interesaban vivamente por estas cuestiones. Abu Al Fadl de Zaragoza fue, antes de su conversión al Islam, un eminente teórico y un hábil experto del arte musical. El judío cordobés, Isaac Ibn Simaân, era como su amigo Ibn Ba a (Avempace), un compositor de talento. El mismo Maimónides a pesar de su hostilidad a la música, no era indiferente a las hipótesis emitidas con respecto al valor terapéutico de este arte en algunos casos de enfermedades mentales. (Zafrani p.89)

Los judíos iniciados en la música andalusí copiaban juiciosamente las antologías del acervo musical Andalusí en caracteres hebraicos y la conservaban celosamente; en el caso concreto el cancionero andalusí “*Al-Haik*” de Tetuán, fue transcrito por el cantor litúrgico Rabbi Attia. Existe otra compilación en lengua árabe del repertorio andalusí de Argelia, “*Répertoire de la musique arabe et maure*”⁵ que tiene el mérito de haber sido compilada y editada en 1904 por su autor Edmond Nathan Yafil, un músico judío argelino.

Haïm Zafrani anota en su ensayo: “*que un informador les indicó que a principio del siglo XX, músicos profesionales de reconocido prestigio, como Abdelkrim Raïs, miembro de la orquesta Al Brihi de Fes, consultaban a menudo al jazán (cantor litúrgico) de la sinagoga de Casablanca, Rabbi David Buzaglo, para arbitrar conflictos con respecto a un repertorio musical o para tener cantos de la música andalusí supuestamente desaparecidos o raros*”. (Zafrani. H, ibid – nota p 124).

Personalmente, tuve la ocasión de escuchar el repertorio judío-andalusí de los *jazaním* (cantores litúrgicos) de Sinagogas marroquíes por la voz de Haïm Mlúk, cantando en hebreo y en árabe, o la voz sublime de Rabbi David Buzaglo grabada en un disco vinilo de 1957, interpretando salmos en hebreo. Entonces me di cuenta de que se trata del mismo estilo musical siguiendo el formato de la nûba andalusí. Los judíos de la España musulmana como los del Magreb, cantaban en hebreo sus rezos en la Sinagoga sobre las sonoridades de la música andalusí. Adaptaron los *piyutim* (cantos sagrados) sobre las melodías de las nûbas con sus *tubu’* (gamas) exclusivos, sobre el mismo patrón rítmico de la sesión musical. La adaptación de poemas litúrgicos hebraicos en sustitución al poema árabe es relativamente fácil debido al parentesco de estos dos idiomas de origen semítico. Se doblegaron a las mismas exigencias de la ciencia métrica árabe; destacándose por una diferencia en los temas poéticos del *piyut*, canto sagrado destinado exclusivamente al oficio religioso.

Los principios del éthos intervienen aún con más agudeza puesto que realzan el motivo de la celebración religiosa. En cuanto a los cantos profanos, los interpretaban en árabe culto o en dialecto andalusí, como los musulmanes, con las técnicas de ornamentación y modulación vocales características del estilo andalusí. En cambio, los judíos andalusíes guardaron el sello de la escuela de Ziryab que confiere el predominio al virtuosismo del

⁵ Existe una versión en hebreo muy escasa

canto solista, salvo los estribillos cantados en coro de manera “heterofónica”. Eso sí, conservaron el *triq qdim*, el repertorio andalusí más antiguos.

La caída de Al Andalus: diáspora de la música andalusí en el Magreb.

A través de los siglos, a medida que avanzaba la reconquista, las familias andalusíes emprendieron el éxodo hacia el norte de África, trasladando a las grandes urbes del Magreb, el estilo musical de las ciudades que dejaban atrás. La caída de Granada en 1492, señala el exilio casi definitivo de la música andalusí hacia las orillas del Magreb y del mediterráneo, a excepción de los Moriscos que permanecieron en la Península, perpetuando este patrimonio musical como podían, según las circunstancias y el grado de aceptación en la nueva sociedad católica de España.

En las ciudades de Fes, Rabat, Tetuán, Tlemcen, Argel... Las familias andaluzas siguieron cultivando su noble música, enriquecieron su repertorio y difundieron estos *taraíq* o *triq* que los definían por sus respectivas regiones de origen. El estilo musical de la nûba viene determinado por cuatro grandes escuelas cuyos centros existen: en Marruecos en las ciudades de Fes, Tetuán, Rabat. En Argelia, en la ciudad de Tlemcen, Argel y Constantina. En Túnez, ciudad de Túnez. Libia y por último la escuela más tardía, de Medio Oriente de Alepo y del Cairo.

Hasta aquí hemos esbozado el recorrido histórico de la música andalusí y del legado Andalusí que es común y compartido entre España y el mundo árabe. Sería necesario señalar que si la música árabe influyó de forma directa sobre la música española, el arte nacional ibérico influyó a su vez sobre el arte árabe establecido en la Península ibérica. Ya que el trasplante en tierra extranjera de este patrimonio musical árabe, le cambió hasta cierto punto, el tono y el color musical, al igual que pudo modificarle la estructura. Este fenómeno de influencias recíprocas, propio de todo arte en el exilio, se convierte en Al Andalus en fértil interacción, gracias al respaldo de una política de tolerancia y de una aceptación popular mutua.

La Nuba Andalusí

El patrimonio musical andalusí consta de un conjunto de obras musicales reunidas en grandes composiciones, cada unas de ellas se denomina *nawba* y coloquialmente, *nûba*. Hoy día, la nûba se define como: «*un conjunto de partes vocales e instrumentales que giran en torno a un modo principal y que pasan por cinco fases rítmicas*». (Extracto de “la música marroquí” de Ahmed Aydoun).

Historia de la nûba:

En primer lugar, este término fue utilizado durante el primer período de la dinastía Abasí y a continuación adoptado en Al Andalus. La *Nawba* conoció numerosas modificaciones semánticas y declinaciones estructurales en su historia, antes de tomar su significado actual. Significaba al principio «el turno» en un programa de actividades musicales o como orden de paso delante del rey. A continuación, tomó el significado de “*sawi*”, una suite

de cantos según la práctica oriental. Al final fue restablecida y reformada por Ziriyab. A continuación, Ibn Baya reestructura la *nawba* con una concepción filosófica, para reflejar la constitución del universo.

El orientalista español Fernando Valderrama Martínez define la *nûba* como:

«Una obra musical completa, compuesta de varios aires y melodías. Por eso parece como un conjunto de canciones independientes, aunque se refieren todas al mismo tema. Canciones que han sido compiladas con el paso del tiempo para llegar en forma de una composición anónima, al ejemplo de las grandes catedrales, monumentos que requirieron los esfuerzos de varias generaciones, patrimonio legado por grandes genios desconocidos hasta ahora».

El término *nûba* se aplica hoy a tres grandes escuelas de la música andalusí en el Magreb: Al-Âla en Marruecos - Al Tarab Al Gharnati o Sanâa en Argelia – Al Maluf en Túnez y Libia. En Oriente, el término *nûba* fue sustituido por el **Dawr** (plur: *adwar*) que también significa turno o *Wasla* que significa una suite musical.

Los Modos de las Nubas Andalusíes

Los *tubu'* (sing. *tab'*), representan en el léxico musical, categorías de modos o escalas musicales que sirven de base a la composición de melodías de la *nûba* andalusí. El *Tab'*, significa temperamento, carácter, naturaleza, estado de alma; asimismo expresa la relación del ser humano con los elementos del cosmos o del universo. En su origen, la *nûba* se basa sobre un *tab'* único invariable, que constituye su fundamento como el “ánima» de la obra musical. El cancionero andalusí “*Al Haik*” señala la existencia de 24 *nûbas*. Sin embargo, algunas *nûbas* desaparecieron y la gente no pudo retener y transmitir todas ellas, salvo algunas partes dispersas (las llamadas *sanâas* huérfanas) que han sido integradas a las once *nûbas* conservadas, con el fin de preservarlas del olvido. Del mismo modo, las *nûbas* se ven enriquecidas por otros *tubu'* para completar las lagunas debidas a la pérdida del repertorio melódico que se trasmite por tradición oral de maestro a discípulo, de padre a hijos y de madre a hijas.

Los géneros del Tab'

Los *tubu'* se basan en la concepción de las escalas musicales griegas antiguas (escalas usadas en la música gregoriana), antes de sufrir ligeras modificaciones. A diferencia de las gamas griegas cuyos sonidos son descendentes, la gama árabe adopta sonidos ascendentes, aportando matices en la tónica y la dominante, distinguiéndose así por la consonancia de cuartas y quintas.

Este sistema modal se basa en el tetracordio o un grupo de cuatro sonidos, lo que los árabes denominan género (*jins*, plur. *ajenas*). El sistema modal andalusí utiliza gamas de clases:

- 1- Diatónica: la gama dicha natural o pitagórica, compuesta de tonos enteros y medios tonos.
- 2- Cromática: en el sentido de la gama antigua, con un intervalo de segunda aumentada, mas dos otros medio tonos en el marco de la cuarta. Son gamas compuestas o artificiales conocidas bajo el nombre de cromatismo oriental.

3- Pentatónica: basado en el primer, segundo, tercer, quinto y sexto grado de la escala.

La estructura de la nûba:

En general las tres escuelas de música andalusí del Magreb concuerdan sobre el mismo esquema de la *nûba*. Salvo en la denominación de los movimientos de la *nûba* y en su subdivisión. En resumen, la *nûba* se compone de dos grandes partes esenciales: los preludios y los *mizan* (movimientos rítmicos). Cada parte se subdivide en varias fases:

Rítmicos marroquíes	Rítmicos antiguos	Rítmicos de Argelia	Rítmicos de Túnez
<i>Bisit</i> $\frac{6}{4} = 3 \text{ dc } \frac{2}{4}$	<i>Ramel</i> $\frac{2}{4} \cdot 3$		<i>Mussadar</i> $\frac{12}{8} = \frac{6}{4} \cdot 2$
<i>Kaim u nuf</i> $\frac{8}{4} = 4 \text{ dc } \frac{2}{4}$	<i>Tzukil el-uuel</i> $\frac{1}{4} \cdot 2$	<i>Betuth</i> $\frac{4}{8} = \frac{2}{4} \cdot 1$	
<i>Betaïhi</i> $\frac{16}{8} = \frac{2}{4} + \frac{6}{8} + \frac{2}{4}$	<i>Tzukil etz-tzani</i> $\frac{8}{8} \cdot 2 = \left(\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8}\right) \cdot 2$	<i>Mussadar</i> $\frac{8}{8}$	<i>Abiat</i> $\frac{8}{8}$
<i>Derch</i> $\frac{8}{8}$	<i>Hussach</i> $\frac{2}{4} \cdot 2$	<i>Iusiraf</i> $\frac{5}{8}$	<i>Iusiraf</i> $\frac{5}{8}$
<i>Betaïhi</i> (rápido) $\frac{10}{8} = \left(\frac{3}{8} \cdot 2\right) = \left(\frac{2}{8} \cdot 2\right)$	<i>Ramel</i> (Ijuan As-Safa) $\frac{10}{8} = \frac{2}{16} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{16}$	<i>Mahalas</i> $\frac{3}{8}$	<i>Derch</i> $\frac{8}{8}$
<i>Koddam</i> $\frac{6}{8}$	<i>Jufif del ramel</i> $\frac{3}{8} \cdot 2$	<i>Derch</i> $\frac{6}{8}$	<i>Tuk al musadar</i> $\frac{6}{8}$

Ritmo de las Tres Escuelas Andalusi

Los preludios: Son en general partes instrumentales sin canto que se presentan en trípico: Al *mchâlia*, Al *bughia* y al *tuchia*. Los dos primeros constituyen una presentación o una apertura musical compuesta de fragmentos melódicos cortos, arítmicos, determinando o poniendo de relieve las características del modo de la *nûba*. En cambio, la *tuchia* es una pieza instrumental rítmica, vivaz ligera y refinada que recoge los diferentes temas que aparecerán en la *nûba*.

Los mizan o fases rítmicas: A los preludios suceden los *mizân* (cadencia). La *nûba* se compone de 5 fases o movimientos, en los que se alternan piezas vocales e instrumentales y se encadenan en una progresión rítmica paulatina, como por ejemplo en terminología occidental: andante- moderato -allegro- alegreto- el presto y prestísimo que indica la clausura de la *nûba*. Cada *mizan* consta de una o varias “*sanâa*”, piezas vocales, enlazadas por interludios instrumentales.

Aunque no podamos detenernos en la idiosincrasia de cada escuela, aquí tenéis un ejemplo de la que yo práctico como cantante: La *nûba de Tarab al Gbarnati*, denominada también *Sanâa* (destreza en el arte) en Argel. Esta escuela se ubica sobre todo en Argelia y en algunas ciudades de Marruecos como Rabat, U da y, antiguamente, en la comunidad judía de Fes. Se basa en los mismos conceptos de la *nûba*, descritos antes, y utiliza los siguientes *tubu'* (modos): *dhil - rasd dhil- rasd- maya- raml al maya- ramal al 'achia- md enba- hsine- al gharib- zidane- mazmûm- sika- al araq- muwwal- djerka- sabli*.

La particularidad fundamental de esta escuela reside en el predominio del canto solista en los movimientos de la *nûba*. La respuesta del coro interviene en los estribillos y en los

dos últimos movimientos completos. El *Tarab Gharnati* tiene la simplicidad estructural de la *nûba* de Ziryab. Sin embargo, exige del cantante una gran capacidad respiratoria y un gran rendimiento vocal junto a un trabajo melismático intenso en comparación con las demás escuelas del Magreb en las que predomina el canto coral y las partes instrumentales. En la *nûba gharnati* el cuarto de tono no existe.

Los Preludios:

- **Daïra:** preludio vocal como la *bughia*, en el que simplemente se vocaliza con los *taratin* (rapios silábicos) la melodía. La *daïra* desapareció prácticamente y fue substituida por el *Inqilab*: es una composición cadenciada y alegre que se canta sobre un poema muznim (cuartetos y estribillo).
- **Túchia:** pieza instrumental que recoge los diferentes temas que aparecen en la *nûba*.
- **Istijbar al sanâa:** preludio vocal sobre un poema corto (de 2 a 4 versos) con respuesta instrumental libre, arrítmica, que desarrolla las características y el temperamento del *Tab'* (escala modal).

Los Mizan:

Cada movimiento va precedido de un corto interludio instrumental llamado: *kursi* (la silla).

- **Msaddar:** parte instrumental y vocal que integra una *sanâa*, cuyo ritmo es lento sobre una cadencia de 8/8. La respuesta instrumental a cada estrofa cantada esta dinamizada por otro ritmo secundario más rápido llamado *bachraf*.
- **Btaïhi:** parte instrumental y vocal de cadencia moderada, más resaltada que la anterior, sobre un compás de 4/8.
- **Dar :** parte instrumental y vocal sobre un compás ternario de 6/8. Este movimiento tiene una función de transición entre los ritmos binarios anteriores con los ritmos complejos de movimientos ulteriores.
- **Insiraf:** pieza musical y vocal cantada sobre un compás de 5/8 durante el canto y 10/8 en la respuesta instrumental; este ritmo da la impresión de amago por eso lo llaman: el cojo. Aquí se suceden dos o tres *sanâat* alegres.
- **Khlass:** palabra que significa clausura, conlleva una serie de dos o tres cantos sobre un ritmo ternario 3/8 vivo presto que va en acelerado al prestísimo.

Diferentes Géneros de Cantos en la Nuba

Estructura de la sanâa

Considerada como la unidad principal del *mizan* o del movimiento, la *sanâa* (parte vocal), en su forma literaria, está constituido entre dos a siete versos que se cantan en árabe clásico si es una *muwashaha* o en dialecto andalusí en el caso del *zéjel*. Cualquiera que sea el número de sus versos, la *sanâa* no sobrepasa en la composición dos temas musicales.

En un *sanâa* de cinco versos, el primer tema melódico cubre los 3 primeros versos, que se llama *djûl* (entrada) y el verso 5 llamado *Jru* o Jarcha (salida). Entonces, el segundo tema es una variación melódica que cubre el verso 4 llamado *taghtiya* (cobertura).

En el mismo proceso, un *sanâa* de 7 versos: el primer tema cubre el verso 1 y 6, mientras que el segundo tema musical (variación melódica) cubre el *kerch* (vientre) de la *sanâa*, es decir los versos 2-3-4-5 siendo l la Jarcha o salida, el verso número 7.

Al inshad - Al mawwal:

A los preludios instrumentales y a los movimientos del *mizan* vienen a añadirse partes cantadas que se intercalan entre las *sanâas* según la conveniencia del director de orquesta. Son los *inshad* o *mawwal* y tienen tres funciones:

- 1- Contribuyen a dar un relieve y matices para dar más cuerpo y coherencia a la unidad estructural de toda la obra artística de la nûba.
- 2- Aportan una respiración o una pausa a las partes rítmicas, donde el canto se expresa solamente de manera melódica en toda su belleza acompañado por uno o dos instrumentistas solistas.
- 3- Para atraer la atención del oyente con el fin de seguir las suites de movimientos que se suceden ya sea para no cansarle con el canto coral o bien para dar un respiro a los miembros de la orquesta.

En el transcurso de estas dos partes vocales, el cantante está acompañado por un músico solista, al laúd o al violín. En este marco, el instrumentista acompaña al cantante sobre los tonos de la gama, reanudando algunos extractos de la frase melódica interpretada por la voz, haciéndole eco sin dominarlo.

Al Inshad: una parte vocal de interpretación relativamente libre, que respeta un esquema de progresión vocal determinado por la tradición sobre un *bitâin* o poema clásico de dos versos. Esta parte es salmodiada y adornada con los *taratin* (ripios silábicos). Según la tradición, este canto se confía al mejor intérprete, a un solista cabal. En estos instantes del canto, el instrumentista aporta un apoyo melódico llamado *tafrisha* para que no se desvíe el cantante de la escala modal.

Al mawwal: otro canto solista de tipo improvisado, arrítmico, basado en el desarrollo vocal de dos versos o cuarteta de poesía clásica. El *mawwal* es una tradición y un saber hacer de Medio Oriente, que incluye gamas con el cuarto de tono. No obstante, es una moda relativamente reciente en el repertorio del cante andalusí. Su colindante en la tradición andalusí *gharnati* es el *istijbar*. Se trata en el *mawwal* de un diálogo melódico creativo entre el cantante y el instrumentista, donde la improvisación es soberana y donde el instrumentista responde a las inflexiones, melismas y modulaciones de la voz. Es un momento único de composición improvisada, aquí y ahora, según la inspiración de los intérpretes.

Los ***taratin:*** tarareo o rípios silábicos. Su papel consiste en crear prolongaciones melódicas destinadas a ser repetidas en coro, como: ya lalan - tiritan tanan - Ha nana - tarellati

ta - tin tar ti tani lalan - tani tanay... “A menudo la frase musical es mayor que el hemistiquio lo que requiere el uso de sílabas sin significado llamadas “taratin”. Extienden y completan la frase musicales por ha-na-a, tiritan, ya-la-lan... que sirven para embellecer y para adornar la sanâa”. (Ahmed Aydoun)

El ***shughl o `Amal***, es el *dubait* (de “du” que quiere decir dos, en persa, y “bait” estrofa en árabe) Poema aislado de dos versos donde los cuatro hemistiquios tienen la misma rima salvo el tercero, conforme al modelo del *dubait* persa (aaba). Este poema se destina al inshad o al mawwal o *istijbar*; un momento de canto solista en la nûba.

El ***Inqilab***: canto de creación argelina del siglo XVII que utiliza el muznim.

El ***muznim*** poema lírico en árabe clásico de expresión simple, compuesto esencialmente de dos o tres estrofas, cada estrofa consta de 3 a 4 versos, seguido de una Jarcha que es el estribillo final cantado en coro.

El ***Barwala***: canto de creación marroquí del siglo XVII en árabe vulgar, cuya lírica recupera el modelo de la *qasida* antigua compuesta esta vez por varias estrofas de longitud variada.

La estructura rítmica del poema

A veces, cuando el director de orquesta juzga necesario, por cuestiones estéticas, adaptar un zéjel o cualquier lírica, a la melodía de un movimiento diferente o al movimiento de otra nûba, entonces acude a las normas de la prosodia (*Fan al `Aroud*) para hacer la mudanza. En este cuadro se pueden apreciar los 16 metros de la prosodia de Al Jalil Ibn Ahmad Al Farâhidi.

La Lírica Andalusí

Los géneros poéticos que integran el corpus de la música andalusí, son en general: la *muwashaha* y el *zéjel* y las demás líricas que acabamos de ver anteriormente. Las creaciones lírico-poéticas andalusíes destronan el esquema antiguo de la *qasida* monorríma oriental. Sabemos que una mutación musical o lírica nunca viene por casualidad, expresa una voluntad de cambio, de progreso, de mezcolanza o de autonomía artística en relación con un estilo anterior. En este caso, los artistas innovadores se liberaron de un molde cuyos parámetros no respondían a sus impulsos creativos. El corsé se puso tan estrecho que decidieron liberarse de la métrica antigua y dejar de someter al poeta a una tradición musical establecida y estancada. De ahí, la necesidad de crear nuevas estructuras poéticas que ofrezcan más posibilidades en la composición melódica, rítmica y vocal.

Forma de la muwashaha y del zéjel

La *muwashaha* y su versión popular el *zéjel* se caracteriza por un juego de rimas múltiples abrazadas (aaab- aaba- aaaba-abababcdad), de una sucesión de estrofas que van desde cuatro hasta diez y doce versos y de un estribillo final llamado Jarcha. Obedecen a una estructura de geometría variable que consta de tres secciones:

1- **matla' o envío**, formado por los *aghsân* (ramas o versos) compuestos a su vez de 2-3 o 4 *asmat* (hemistiquios).

2- **dawr o vuelta**, es una estrofa compuesta de un *bait* (estrofa) subdividida en 5-6 o 7 *asmat*.

3- **qufl o cierre**, es el final de cada estrofa como una variación o respuesta. El último qufl del poema es la Jarcha, a menudo bilingüe, en el habla árabe dialectal o en romance, como era más o menos el habla aljamiada de los Moriscos.

Muwashaha significa ornamento; es una forma poética y lírica en árabe clásico. Nació en Córdoba al final del siglo X. Fue inventado por Muqaddam Ibn Mu'afa, poeta ciego de Cabra, región de Córdoba. Los cronistas afirman que Ziryab habría sido el precursor en siglo IX. En cuanto al *zéjel*, que significa conmovido con la voz, es el parangón de la *muwashaha* en árabe vulgar y fue creado en el siglo XI.

Existe también una incertidumbre sobre el creador del *zéjel*. Ciertos cronistas asignan la creación del *zéjel* a Ibn Ba a y otros a Ibn Quzman. Otra versión dice que: *"En pleno siglo XI durante el asedio de Catalañazor, un pobre pescador cantaba alternativamente en árabe y en lengua vulgar una queja sobre los tristes destinos de la ciudad asediada... la queja del pescador de Catalañazor es el ancestro digno y directo de estas cantinelas populares, mezcla incuestionable de los elementos indígenas y orientales, que subsisten aún hoy día"*. (Rafaël Mitjana- la Enciclopedia Lavignac, 1920)

Según Emilio García Gómez, emérito arabista, que dio a conocer el Diwan de Ibn Quzman, la duda no es tal, pues considera que el *zéjel* encontró en Ibn Quzman (1086-1160) de Córdoba, su poeta cumbre a finales del siglo XI. A mi juicio, el gran mérito de Ibn Quzman es haber consagrado una tradición de poesía popular que se impuso en todas las capas sociales no sólo en la Península Ibérica sino más allá de sus fronteras.

Por otra parte, el relato de Catalañazor nos da una versión probable de la génesis popular del *zéjel*, lo que no parece imposible. Tenemos ejemplos contemporáneos, de compositores célebres, como Bela Bartok o Manuel de Falla, que se inspiraron en músicas o en danzas populares consignándolas en composiciones contemporáneas en su momento. Sus obras se han integrado en el campo universal en su tiempo más que el eco que habría podido producir el repertorio popular por sí mismo.

Temas del poema lírico:

La *muwashaha* y el *zéjel* que se cantan en la nûba andalusi llevan la firma de poetas conocidos. A menudo, se encuentran poemas anónimos pero no es una norma general. Los poetas componían la *muwashaha* o el *zéjel* con una musicalidad y virtuosismo lingüística, para facilitar la tarea del compositor, la interpretación del cantante incluso el placer del oyente. Nombraré a los más famosos de entre ellos: Ibn Zaidun y Wallada de Córdoba- Al Mutamid Ibn Abbad, Ibn Ammar, Ibn Sahl e Ibn Labbana, Ibn Zuhri de Sevilla- Ibn Jafâja de Alcira- Ibn al Jatib, Ibn Saïd, Nezhûna bint Al Qilâi e Ibn Zumruk de Granada, Al Shushtari de Guadix- Ibn Baqi y Al Tulaytili el Ciego de Toledo, Ramadi de Valencia, Ibn Bajja de Zaragoza, Abou-l Baqa de Ronda, Abu Median Al Ghawti, Ibn Sur, Ibn Quzman de Córdoba, Ibn Sara de Santarem... Siento no poder citar a todos, ya que son siglos de creación poética.

En cuanto a la temática se divide en dos tendencias: la lírica sagrada y la lírica profana. La lírica sagrada canta temas místicos como el vino espiritual, el amor místico, alabanzas a Dios y al Profeta Mohammad. La lírica profana se inclina en general por los placeres terrenales: el amor, el vino, la exaltación la belleza de la mujer o la de los efebos, los fenómenos naturales (crepúsculo-naciente del sol- estrellas, el alba que simboliza la separación de los amantes), la contemplación de los jardines y de las flores, la nostalgia del amante, el dolor del amor cortés, el amor traicionado, la alegría del amor consumado. O temas políticos e históricos: poemas panegíricos, elegías de Al Andalus, poemas satíricos... En fin, la poesía andalusí es prolífica, muy rica en calidad y en temas.

El tema del poema es importante en cuanto a su inserción en el *nûba*, ya que este último debe estar en ósmosis con la sensibilidad y el carácter del modo musical de la *nûba*. Por ejemplo: el modo *maya* que es el modo del crepúsculo debe incluir poemas que exaltan los efectos del crepúsculo, puesta del sol, descripción de la naturaleza a esta hora, la esperanza y la impaciencia de ver al amante, el esperado encuentro nocturno, etc... El modo *dhil* que se refiere a la media noche es el modo musical de los amantes, del amor y del vino, en una dimensión melancólica o romántica... o el modo *rasd*, que es el modo místico por antonomasia.

Sin embargo, el gran dolor que siento cuando abro una antología de poesía española, es la pura y simple omisión de estos poetas andalusíes, como si no formase parte del desarrollo de la historia literaria de España. Dando a la creatividad límites confesionales y lingüísticos. ¡Lo que hace suponer que Séneca no era cordobés!

Más de un arabista y especialistas literarios corroboraron el impacto y la impronta de la cultura literaria andalusí sobre Europa. Sin embargo, esta poesía o literatura no forma parte del curso educativo o escolar para dar a conocer esta civilización, que en definitiva nació y floreció en la Península Ibérica, ya que la *muwashaha* y el *zéjel* son una creación hispano árabe.

La Orquesta de Música Andalusí

Generalmente, la orquesta de música andalusí está dispuesta en forma de cuarto creciente, según el orden siguiente: el director de orquesta ocupa el centro del arco de tal modo que sea visto por todos los músicos. Este último suele tocar el *rebab* o el laúd. Los violinistas se sientan a la derecha del director y los lautistas a la izquierda. A la extrema izquierda se encuentran sucesivamente el *munchid* (cantante), la *darbuka* y el *tar* que cierra el arco.

La orquesta tradicional se compone de tres familias de instrumentos:

- las cuerdas punteadas: laúd, laud *arbi* o *Kwitra*, *mandolina* y *qanún*
- las cuerdas frotadas: el *rebab*, el violín y el alto.
- las percusiones: *darbuka*, *tar* y *naqarât*.

Evidentemente hay orquestaciones que han adoptado, con buen o mal gusto, nuevos instrumentos: la flauta de bambú, el piano, mandolina, bandurria, banjo, guitarra, violonchelo, contrabajo, clarinete, acordeón incluso el sintetizador.

He aquí las impresiones de un viajero francés que visitó a Fes en 1903, Eugène Aubin⁶ describe una sesión musical:

“La música parece, en efecto, el indispensable ornamento de la vida: sin músicos y sin cantantes, no hay no fiesta en la familia... la música seria es Al-âla, exige aires complicados, poesías literarias y verdaderos artistas tocando instrumentos difíciles... Parece sobre todo apreciada y solicitada. Por eso, Fes puede considerarse como la capital de Al-âla... En el Magreb, los artistas son a la vez músicos y cantantes. Se pusieron en cuclillas sobre divanes alineados y su música, monótona y un poco llamativa, se prolonga indefinidamente durante horas. El Al-âla debe ser ejercitada por hombres, sobre cuatro instrumentos, violín, laúd, rabel y tambor vasco... Al-âla vino de Andalucía”.

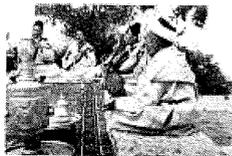
En cuanto a los instrumentos de la época de Al Andalus, existe una descripción exhaustiva en *“Risalat al difa’ ani-l-Andalus”* de Al Shaqundí mencionada por Al Maqarrî (*Nafh al tib*, vol II - p 186), que enumera y describe cuarenta instrumentos de música en uso durante aquel periodo. La iconografía de los instrumentos de Al Andalus es muy pobre, en cambio, se pueden encontrar muestras en las miniaturas de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Esta colección de gran valor nos representa a 51 músicos del siglo XIII. Para ampliar información sobre este tema hay que acudir a los estudios de musicólogos, tales como: Mahmoud Guettat en *“La musique arabo - andolouse*



Le tang des vaxas



Pendant la « ras-el »



L'angle des rebab, Sa tang des fâras et la...

Orquesta Andalusí

Polémica entorn a la Música Andalusí en el Siglo XX

Desde el principio del siglo XX y hasta ahora, asistimos a un recrudescimiento de reivindicaciones que defienden la primacía del Magreb en la creación de la música andalusí. Dando lugar a entender que la música andalusí que se practica actualmente en el Magreb,

⁶ AUBIN, Eugène: Le Maroc d'aujourd'hui, Armand Colin 1903

se ha desarrollado en esa geografía, añadiendo la contribución de Al Andalus. En cuanto a la totalidad del patrimonio musical que se califica de música andalusí, es una mistificación de la realidad. De ahí la dificultad en la denominación de este patrimonio musical que, desde luego, es común al Magreb. De hecho, cada país, lo denomina de una manera: Música Clásica del Magreb o *Al-Ála* en Marruecos o *Sanâa* de Argelia, y otras más...

Es un largo debate que viene desde 1932 en los primeros Congresos de la Música Árabe que tuvieron lugar en el Cairo, en Fes y en Argel. Esta postura reivindicatoria basa su argumentación sobre la estrecha relación entre el Magreb y Al Andalus, la interrelación artística y asimismo de transmisión del repertorio musical a través de artistas que han ido y venido de una orilla a otra durante en el curso de la historia. También se basa en la divergencia entre los estilos y las escuelas denominadas andalusíes. Por eso, numerosos musicólogos magrebíes se han obstinado en defender la tesis del predominio del Magreb en la creación de la música andalusí.

Hasta ahora ningún musicólogo consiguió probar de manera objetiva la primacía creativa del Magreb sobre Al Andalus. Por lo demás, esta tesis se apoya en realidad en conceptos que no tienen nada que ver con la musicología. Esta reivindicación fue promovida por el sentimiento de chauvinismo y sobre todo de nacionalismo impulsado por el movimiento del Renacimiento de la Nación Árabe (*Al Nahda*) y del Panarabismo que surgió en Egipto y extendió sus influencias en todo el mundo árabe. Por consiguiente, es una reacción defensiva frente a la decadencia cultural que los países árabes vivían al salir del yugo del Imperio Otomano, viéndose de nuevo en otro periodo de colonización europea.

En algo tienen razón, y es que el Magreb aportó novedades a la música andalusí. De la misma manera que en el pasado, se hicieron innovaciones musicales entre Bagdad y Córdoba a través de Ziryab, Ibn Baya e Ibn Al Himmara, las hubo cuando tocó exiliarse a Marruecos.

Cierto es que un arte que se halla en el exilio, lejos de la patria que le vio nacer, acaba adoptando el cromatismo artístico del país de acogida. ¿Cómo se puede concebir que un arte musical pueda atravesar siglos sin sufrir ningún cambio?

¡Pero no es una razón suficiente para negar a Al Andalus su legado musical! Si el Magreb, como dicen transmitió a Al Andalus los fundamentos de esta música, ¿Porqué no fueron capaces hasta ahora de reconstituir las ocho nûbas que se perdieron puesto que son los creadores? En este caso, ¿A quién atribuiríamos los siglos de oro de la civilización arabomusulmana? ¿Es de suponer que la historia se equivocó?...

Conclusión

Al contemplar detenidamente la Alhambra de Granada, observamos la diversidad de técnicas y estilos artísticos, arquitectónicos, de saber hacer artesanal, una diversidad estética que no es el resultado de una sola raíz étnica o sociocultural, sino de varias... Representa

una fusión de las artes de Oriente y Occidente conjuntamente con el Magreb. Una diversidad que coexiste en un único edificio que forma un conjunto armonioso, sorprendente por su heterogeneidad, originalidad y belleza. La Alhambra simboliza lo que fue Al Andalus. La música andalusí comparte esta realidad. Pertenece a esta civilización de la cual tomó todo su sentido y donde se forjó una identidad propia y original.

Una música madura y completa, en su dimensión musical, lírica, poética y filosófica. Una música que se creó para curar la psique humana y que puede servir a la tolerancia. Esta música es como la filosofía de Averroès, Avempace o Ibn Arabi, su alcance sirvió más a Occidente que a Oriente. Sin embargo, la música andalusí no alcanzó todavía la consideración que merece sobre el escenario de su tierra natal.

En cuanto al Magreb, que ha guardado celosamente la llave del Carmen de aquellos días de esplendor, reivindica la llave pero no la casa, ya que para él la casa desapareció. Exhiben la belleza del Caftán⁷, bordado hace siglos en Córdoba o Granada, lo exponen en las fiestas en gran pompa, mientras los huéspedes comen y bailan sin preocuparse por su belleza o su historia... ¡Restauran de cuando en cuando el brocado andalusí amenazado por el deterioro, por el desgaste de los siglos, para volver a exponerlo de nuevo en el escaparate de la fiesta!

En cuanto al Oriente, llora el mito de Al Andalus, el paraíso perdido, sin embargo su música no la entiende porque le falta la sutilidad del cuarto tono oriental. Curiosamente, los que muestran realmente interés por la música andalusí son los iraníes, descendientes de Persia, y los que la aman como sus oraciones del sábado son los Sefardíes expulsados de España...

En Europa, donde se respeta, porque esta es su actitud ante el arte y la música en general, es dónde la música andalusí se siente revivir dignamente. Sin embargo, se la invita de vez en cuando como a un fenómeno arqueológico.

Al Andalus es como un meteorito que un día estalló y dispersó sus partículas aquí y allá, en diversos puntos del planeta. Dejando tras él un sentimiento extraño en las tierras de acogida. Recuerdo en este instante, el epitafio esculpido sobre la tumba del mausoleo de Al Mutamid Ibn Abbad, situado a Aghmat (Marruecos), que traduce los sentimientos del rey poeta exiliado:

*“ Tumba del extranjero
Que conserva los restos desecados de Ibn Abbad
Que las nubes que pasan y vuelven a pasar
Te rieguen por siempre.”*

⁷ Caftan: vestido de brocado bordado con oro y plata

Así es la música andalusí. Algunos locos seguimos apasionados de amor por Al Andalus, sintiendo en ella una indefectible ternura y admiración. Por eso algunos músicos y cantantes pasan y vuelven a pasar como las nubes para regarla.

Jacques Berque⁸ rindió un especial homenaje a Al Andalus durante una entrevista: *“Llamo a Andalucías siempre reiniciadas, cuya ruinas llevamos amontonadas dentro con la incansable esperanza”*.

BIBLIOGRAFÍA

AL BÛASAMI. M – Iqâd al shumua' lilladhat al masmu' binaghamât al tubù'. (Publicación de la Academia Real de Marruecos- 1995)

ABDELAZIZ IBN ABD AL ALIL – “Al mûsiqa al andalusfa al maghribfa” (Publicación del Instituto Nacional de cultura, arte y literatura- Kuwait 1988)

AYDOUN Ahmad- Musique du Maroc- (édit. Edif. 1992)

AUBIN. E - Le Maroc d'aujourd'hui, (Armand Colin 1903)

AL HAÏK (Mohamed Ibn Al Hasan al Tetuáni Al Andalusí) - Kunnash Al Haïk, (facsimil del manuscrit, ed. Maârif, Casablanca 1981).

AL ISFAHANI Abou Al Faraj- Kitab Al Aghani Al Kabir (siglo X)

AL FARABI (874-950),- Kitab al mûsiqâ al kabir

BENYELLOUN TOUIMI Driss – Patrimoine musical arabe marocain, estudio del manuscrito El Haïk-

FARMER Henry.G- History of Arabian Music to the XIIIth century, Londres, 1929.

FERNANDEZ MANZANO. Reynaldo- De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas. (Diputación provincial de Granada-1985)

JARGY Simon- La Musique Arabe, Que sais-je ? Presse Universitaire de France, Paris, 1988

AL KATIB Al Hasan- Kitab adab al ghina' (Perfectionnement des connaissances musicales), Amnon Shiloah, édit. Paul Geuthner, Paris, 1972

IBN JALDUN - Discours sur l'Histoire universelle », éd. Sindbad, p.870

⁸ Jacques Berque: arabista francés.

- IKHWAN AL SAFA'- Rasáil Ikhwan Al Safa'- (Dar Sader, Beirut)
 AL MAQQARI- Nafh Tib Fi Al Andalus Erratib- Analectes de l'Histoire d'Al Andalus – éd : Dar Sader. Beirut 1968
- MITJANA.R – Encyclopédie Lavignac – éd : Librairie Delagrave. Paris. 1904.
- CHOTTIN Alexis, Tableau de la musique marocaine, édité, Paul Geuthner, Paris, 1938
- GUETTAT Mahmoud - La musique arabo-andalouse – empreinte du Maghreb, édité Al Ouns, Paris, 2000
- EL LEGADO ANDALUSÍ- Música y Poesía del sur de Al Andalus, Granada
- GARCIA BARRIUSO. Patrocinio- La música hispano-musulmana- (Fundación del Monte).Sevilla 2001
- PÉRÈS. H. La poésie andalouse en Arabe classique, au XIème siècle-(Maisonneuve- Paris 1953)
- POCHE Christian- La musique arabo-andalouse, éd. Actes sud, 1995
- SAID Ali Ibn- Al Mughrib fi hulá al Maghreb », dar al kitab al 'ilmía, Beirut, 1997
- TOUMA Habib. H- La musique Arabe, Buchet Castel, Paris 1977
- TIFACHI Ahmad - « Mut'atu Al asma' fi 'ilmi Assam'a »
- ZAFRANI Haïm- « Traditions poétiques et musicales juives en Occident musulman », Stavit, Paris 1998.